

**Editionen der Iberoamericana**

**Reihe III**

**Monographien und Aufsätze**

Herausgegeben von Walther L. Bernecker, Frauke Gewecke,  
Jürgen M. Meisel, Klaus Meyer-Minnemann

**Band 35**

Erna Pfeiffer, Hugo Kubarth  
(Hrsg.)

# **Canticum Ibericum**

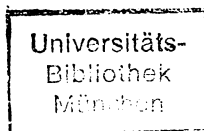
**Neuere spanische, portugiesische und  
lateinamerikanische Literatur  
im Spiegel von Interpretation und Übersetzung**

**Georg Rudolf Lind zum Gedenken**

Vervuert Verlag · Frankfurt am Main

---

1991



42349052

Gefördert vom Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung in Wien  
und vom Steiermärkischen Wissenschafts- und Forschungsfonds

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

**Canticum Ibericum** : neuere spanische, portugiesische und lateinamerikanische  
Literatur im Spiegel von Interpretation und Übersetzung ; Erna Pfeiffer ; Hugo  
Kubarth (Hrsg.) - Frankfurt am Main : Vervuert, 1991

(Editionen der Iberoamericana : Reihe 3, Monographien und Aufsätze ; Bd. 35)

ISBN 3-89354-835-1

NE: Pfeiffer, Erna [Hrsg.]; Lind, Georg Rudolf: Festschrift; Editionen der Iberoamericana

© Vervuert Verlag, Frankfurt am Main 1991

Alle Rechte vorbehalten

Printed in West-Germany

K 91 / 2568

# Inhaltsverzeichnis

<b>Erna Pfeiffer und Hugo Kubarth: "Deixa que um momento pense..."</b>	
Vorwort der Herausgeber	11
<b>Karl Maurer (Ruhr-Universität Bochum): Nachruf eines Bochumer Kollegen</b>	13
<b>Dieter Kremers (Universität Graz): Georg Rudolf Linds Wirken in Graz</b>	14
<b>1. Kulturgeschichtliches:</b>	17
<b>Adolf Sawoff (Universität Graz): "Mar português" (Pessoa-Vertonung)</b>	19
<b>Mirjana Polić Bobić (Universidad de Zagreb): El discurso de las diferencias: Carlos de Sigüenza y Góngora y los indios de su época</b>	22
<b>Manfred Komorowski (Universität Duisburg): Gelehrte Nachrichten aus Portugal in deutschen wissenschaftlichen Zeitschriften des 18. Jahrhunderts</b>	33
<b>Hans Hinterhäuser (Universität Wien): Meier-Graefes Spanienreise (1908) und die Entdeckung El Grecos</b>	46
<b>Curt Meyer-Clason (München): Brasilidade</b>	59
<b>Manfred Tietz (Universität Bochum): Das alte und das neue Spanien bei Reinhold Schneider und Lion Feuchtwanger</b>	68
<b>Ekkart Glinitzer (Graz-Judenburg): Literatur im Fremdsprachenunterricht. Über die Verwendung von spanischsprachiger Literatur im Spanischunterricht an einer Handelsakademie</b>	88
<b>2. Übersetzungsspezifische Studien:</b>	97
<b>Sepp Färber (Universität Graz): Anton Maria Rothbauer als Übersetzer</b>	99
<b>Karl Heinz Delille (Goethe-Institut Coimbra): Rhetorik und Ideologie in der literarischen Übersetzung - am Beispiel der portugiesischen Fassung von Kellers <i>Don Correa</i></b>	111
<b>Wilhelm Muster (Graz): Federico García Lorca und sein Übersetzer</b>	123
<b>Gustav Siebenmann (Hochschule St. Gallen): Zugänge zu Aleixandres Lyrik: Übersetzungsvergleiche</b>	136

<b>3. Interpretationen:</b>	<b>149</b>
<b>3.1. Portugal</b>	<b>151</b>
<b>Massaud Moisés</b> (Universidade de São Paulo): "O Banqueiro Anarquista": banquete sofisticado?	153
<b>Dieter Woll</b> (Universidade de Marburgo): Ideia e expressão da totalidade em Fernando Pessoa e Ronald de Carvalho	164
<b>Carlos d'Alge</b> (Universidade Federal do Ceará, Brasil): Os poemas e as narrativas interseccionistas/futuristas de Almada Negreiros (1915-1917)	175
<b>José António Palma Caetano</b> (Universität Wien): Valores estéticos da poesia de David Mourão-Ferreira	185
<b>Georges Güntert</b> (Universität Zürich): Sprachmagie und erinnerte Welt: Zu Agustina Bessa Luís' Roman <i>A Sibila</i>	199
<b>3.2. Brasilien</b>	<b>213</b>
<b>Dietrich Briesemeister</b> (Ibero-Amerikanisches Institut Berlin): Der scheiternde Held als Leser. Lima Barretos <i>Triste fim de Policarpo Quaresma</i> und seine Fiktionen von Brasilien als "Land der Zukunft"	215
<b>Flavio Aguiar</b> (Universidade de São Paulo): Um pouco além do inferno. Contribuição à análise de <i>Meu tio o iauaretê</i> de Guimarães Rosa	229
<b>Michael Rössner</b> (Universität Wien): "Literatura fantástica" in Brasilien? Die phantastische Kurzerzählung bei João Guimarães Rosa	244
<b>Malcolm Silvermann</b> (San Diego State University): Trends in the Narratives of Brazilian Ricardo Ramos	257
<b>Hans Joachim Müller</b> (Universität Innsbruck): <i>A paixão segundo G. H.</i> (1964) von Clarice Lispector oder Spinoza im zerbrochenen Spiegel des Narziß	264
<b>Karsten Garscha</b> (Universität Frankfurt): Othello - Brasilianisch. Maria Alice Barrosos Roman <i>Sag mir seinen Namen und ich töte ihn</i>	283

3.3. Spanien	287
<b>Fernando Varela</b> (Universität Wien): El eclecticismo ideológico de Emilia Pardo Bazán: Entre el fatalismo providencialista y el fatalismo materialista	289
<b>Reingard Schwarz</b> (Wien): Andalusien als Inbegriff des "paraíso terrestre" in der Lyrik von "Cántico"	301
<b>Hans Flasche</b> (Universität Hamburg): Vicente Aleixandre	310
<b>Antonio Gómez-Moriana</b> (Université de Montréal): La anti-modernización de España. Prolegómenos a la historiografía (literaria) española del siglo XX	318
<b>José Luis Varela</b> (Universidad Complutense, Madrid): Sobre el ensayo español de la transición	331
<b>Angel Díaz Arenas</b> (Universität Salzburg): La Poesía Vanguardista Española, ilustrada con un poema de Jaime Siles: "Tema: Arquitectura - Adagio"	341
3.4. Hispanoamerika	355
<b>Emil Volek</b> (Arizona State University): Hacia una lectura estética de un género marginal: Las cartas amorosas de Gertrudis Gómez de Avellaneda a Ignacio Cepeda	357
<b>Klaus Müller-Bergh</b> (The University of Illinois at Chicago): Borges y la vanguardia rioplatense	365
<b>Ulrich Schulz-Buschhaus</b> (Universität Graz): Das System und der Zufall. Zur Parodie des Detektivromans bei Jorge Luis Borges	382
<b>Dieter Kremers</b> (Universität Graz): Nachrichten über einen Oberst	397
<b>Heinz Klüppelholz</b> (Universität Duisburg): "Christenwelsch" und "Karibengescrei": Zum Fortbestand der Kolumbus-Thematik in Gabriel García Márquez' <i>El otoño del patriarca</i>	402
<b>Peter Standish</b> (University of Stirling): Claves onomásticas para la interpretación de <i>Crónica de una muerte anunciada</i>	417
<b>Erna Pfeiffer</b> (Universität Graz): Der Roman als Spiegel: <i>De Ausencia</i> von María Luisa Mendoza	429

<b>Susanne Knaller</b> (Universität Graz): Identität und Auflösung. Bemerkungen zu José Donosos <i>La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria</i>	442
<b>Christoph Strosetzki</b> (Universität Düsseldorf): Isabel Allendes <i>La Casa de los espíritus</i> - Zwischen Postboom und Postmoderne	456
<b>Klaus-Dieter Ertler</b> (Universität Graz): Der Unabhängigkeitsdiskurs im Romanwerk Arturo Uslar Pietris	474
<b>Wolfgang A. Luchting</b> (Washington State University): Cannibalism at Home: Mario Vargas Llosa's Family in his Narrative	485
<b>Verzeichnis der Werke von Georg Rudolf Lind</b>	503

## "Literatura fantástica" in Brasilien?

Die phantastische Kurzerzählung bei João Guimarães Rosa.

Michael Rössner

(Universität Wien)

Die neuere Literatur Lateinamerikas ist in der Kritik meist unter zwei verschiedenen Etiketten vorgeführt worden: einerseits als "Magischer Realismus" (von dem sich Carpentiers Theorie des "Wunderbar Wirklichen" kaum mehr trennen läßt<sup>1</sup>) und andererseits als "Phantastische Literatur", die vor allem am Río de la Plata zu Hause ist und sich besonders auf die Form der phantastischen Kurzerzählung spezialisiert hat. Beiden Gattungen gemeinsam ist freilich die Verbindung einer weitgehend realistischen Darstellungsweise mit dargestellten Inhalten, die das Repertoire empirischer Realität zu sprengen drohen. Kein Wunder also, daß es zu Abgrenzungsproblemen gekommen ist: so ist etwa der Band *Otros mundos, otros fuegos* von 1973, die Akten eines überaus prominent besetzten Kongresses zur lateinamerikanischen Literatur, zum Großteil Versuchen der Definition und Unterscheidung dieser beiden Strömungen gewidmet.<sup>2</sup> Am einfachsten ist natürlich die rein regionale Trennung (Argentinien und Uruguay - phantastische Literatur, der Rest - magischer Realismus), die inhaltlich letztlich in die vage Kategorie des "Autochthonen" mündet: die Rioplatenser, weil am stärksten europäisch angehaucht und ohne "naturvölkische" Restkulturen im eigenen Land, würden demnach eine polemisch immer wieder als "zerebral", in letzter Zeit auch gerne als "postmodern" bezeichnete spielerische Neuauflage eines alten europäischen Genres, eben der Phantastik, versuchen, die übrigen Lateinamerikaner, sich im Sinne Carpentiers auf ihre Indios und/oder Neger besinnend,<sup>3</sup> ihre realistisch dargestellte Wirklichkeit mit Elementen der Wahrnehmung anreichern, die den diesen zugeschriebenen magischen Bewußtseinskategorien entsprechen sollen. Geklärt ist damit freilich noch sehr wenig. Auch die europäische Phantastik ist ja historisch durch Reste magischen Bewußtseins erklärt worden, die, durch die Aufklärung verdrängt, den

<sup>1</sup> So hat Graciela RICCI in *Realismo Mágico y Conciencia Mítica en América Latina* (Buenos Aires, 1985) eine Verschmelzung der beiden Begriffe zu einem "Realismo mágico maravilloso" vorgeschlagen und - theoretisch noch stringenter - Irleamar CHIAMPI in ihrer gleichnamigen Studie (S. Paulo, 1981 - Caracas, 1983) den beide Richtungen vereinigenden Begriff "*El realismo maravilloso*" eingeführt.

<sup>2</sup> Cf. etwa Emir RODRIGUEZ MONEGAL: "Realismo Mágico versus Literatura Fantástica: Un diálogo de sordos", pp. 25-37, Enrique ANDERSON IMBERT: "Literatura fantástica", 'Realismo mágico' y 'Lo real maravilloso', pp. 39-44, Nelly MARTINEZ: "Realismo mágico y lo fantástico en la ficción hispanoamericana contemporánea", pp. 45-52, Celia ZAPATA: "¿Realismo mágico o cuento fantástico?", pp. 57-61, Lucila Inés MENA: "Fantasía realismo mágico", pp. 63-68, alle in AA.VV.: *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y Realismo Mágico en Iberoamérica*. East Lansing, 1975.

<sup>3</sup> Cf. Carpentiers Vorwort zu *El reino de este mundo* von 1949, wo er von einer "presencia fáustica" der Neger und Indios in Amerika spricht: A. CARPENTIER: *Obras completas*. Ed. M.L.Puga, México, 1983, vol. 2, p. 15.



Weg in die Literatur fanden.<sup>4</sup> Eher schon scheinen mir jene Definitionsversuche zum Ziel zu führen, die auf das Verhältnis zu dem magischen oder übernatürlichen Element abzielen, wie der Anderson Imberts, der über den magischen Realisten sagt: "la diferencia está en que, en vez de presentar la magia como si fuera real, [el cuentista] presenta la realidad como si fuera mágica."<sup>5</sup> Stellt also in der Phantastik das Magische oder Übernatürliche ein plötzlich in unser bekanntes Universum hereinbrechendes Element dar, das zwar real, aber doch ein Fremdkörper ist, so wäre im magischen Realismus die Welt als ganze magisch, so daß die Fremdkörpereigenschaft kaum auffiele.

Diese idealtypische Unterscheidung wird sich freilich an den Texten kaum oder nur als Tendenz verifizieren lassen, sofern man den magischen Realisten nicht zum Fantasy-Autor stempeln will, von dessen magischer Welt keine Brücken mehr in unsere empirische führen. Sie läßt sich aber vielleicht dadurch fruchtbar machen, daß man sie auf die Ebene der Erzählperspektive verschiebt: in den Werken des sogenannten "magischen Realismus" gehen magische Denkstrukturen einer indigenen Bevölkerung in die Komposition selbst ein, sie prägen die Erzählperspektive und die Darstellung mit, wie etwa in Asturias' *Hombres de maíz* oder Carpentiers *El reino de este mundo*;<sup>6</sup> dagegen ist die Erzählperspektive in der phantastischen Literatur schon allein deshalb ausschließlich rational, damit die Schockwirkung des unerklärlichen Fremden, das in unsere gewohnte rationale Welt einbricht, voll zur Geltung kommen und damit ein wirkungsästhetisches Ziel erreicht werden kann, das in der Folge noch genauer erörtert werden soll.

Zunächst ist jedoch festzuhalten, daß in der besprochenen Zweigliederung, vor allem in ihrer "regionalen" Variante, die Brasilianer sozusagen "draußen vor der Tür" bleiben. Entwickelt wurden diese Konzepte ausschließlich an der hispanoamerikanischen Literatur, ihre Anwendung auf Werke aus Brasilien erfolgte spät, meist von Marktinteressen diktiert (so ließen sich auch die Brasilianer mit ähnlichen Slogans "verkaufen") und zwangsläufig ein wenig in Art des sprichwörtlichen Prokrustesbettes.

Das gilt auch für das Werk von João Guimarães Rosa, der dem Nichtspezialisten vor allem durch einen einzigen Roman, sein monumentales Meisterwerk *Grande Sertão: Veredas*, bekannt sein dürfte. *Grande Sertão* ist der an einen "Doktor aus der Stadt", wohl den Erzähler, gerichtete Monolog eines analphabetischen Räuberhauptmanns aus dem Sertão, in dem ähnlich wie bei den Vertretern des Magischen Realismus eine Unzahl von Bruchstücken (freilich vor allem europäischer und mediterraner) Mythen verwendet werden, vom Isis-Osiris-Mythos bis zum Faust-Stoff, der mit dem Teufelspaktmotiv eine zentrale

<sup>4</sup> Cf. u.a. Irène BESSIERE: *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris, 1974, pp. 65ss.

<sup>5</sup> ANDERSON IMBERT in "Literatura fantástica ...", p. 42.

<sup>6</sup> Siehe dazu auch meine Analyse dieser beiden Romane in M.R.: *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*. Frankfurt, 1988, pp. 207ss. und 226ss.

Stellung einnimmt. Dies hat zusammen mit der Figur des "Primitiven" in der Protagonistenrolle und dem regionalistischen Hintergrund dazu geführt, daß Guimarães Rosa üblicherweise dem Magischen Realismus zugeschlagen wird;<sup>7</sup> einer Richtung, der man, wenigstens in Klappentexten, mit sehr viel mehr Grund auch seinen bedeutend leichtere Kost produzierenden Landsmann Jorge Amado zuzählte.

Problematisch scheint mir an dieser Einordnung insbesondere, daß dabei der europäische oder bestenfalls im Jung'schen Sinne "archetypische" Charakter der verwendeten Mythen mit dem "amerikanischen" Hintergrund des "realismo mágico" kaum harmoniert.<sup>8</sup> Im Gegenteil, gerade im Fall des Faust- und des Doppelgänger-Motivs begründet er eine wenigstens thematische Verwandtschaft zu der phantastischen Literatur älteren Stils (etwa jener der Franzosen im 19. Jahrhundert); und nur die regionalistische Szenerie sowie die kühne sprachliche Gestaltung mit Slang-Elementen und Neologismen, im abgerissenen, unbeholfenen Sprechstil des Analphabeten, führt ein wenig näher an die Gepflogenheiten des magischen Realismus heran, dem Rosas frühe Erzählungen (von *Sagarana* bis *Corpo de baile*) viel eher verpflichtet waren.

Bei seinen nach *Grande Sertão* entstandenen Kurzerzählungen, vor allem jenen aus dem ersten Kurzgeschichtenband, der den Titel *Primeiras Estórias* (1961) trägt, scheint mir die Nähe zur phantastischen Literatur jedoch vollends unbestreitbar, so daß ich glaube, daß man von da her die etwas voreilige Einordnung des Autors unter die brasilianische Abart des magischen Realismus in Frage stellen kann. An dieser Stelle ist vielleicht eine kleine Reverenz am Platz: Gerade einer der ersten Rezensenten des Bandes in deutscher Sprache (wo er in der Übersetzung Meyer-Clasons den Titel *Das dritte Ufer des Flusses* trägt), Georg Rudolf Lind, ist, soweit ich sehe, bisher der einzige gewesen, der *Primeiras Estórias* schon 1968 mit der Formulierung "philosophisch-phantastische Erzählungen" eindeutig in die Nähe der phantastischen Literatur lateinamerikanischer Prägung gerückt hat.<sup>9</sup>

Ich möchte die Richtigkeit von Linds Feststellung in der Folge an einigen ausgewählten Texten aus *Primeiras Estórias* demonstrieren. Dafür erscheint es zunächst noch einmal vonnöten, sich die sehr genau festgelegten gattungsspezifischen Baugesetze der phantastischen Erzählung in Erinnerung zu rufen. In den 60er und 70er Jahren hat vor allem im französischen Raum eine sehr umfangreiche Theoriediskussion stattgefunden, wobei Tzvetan Todorov, nicht zuletzt aufgrund der Griffigkeit seiner Formeln, zum bevorzugten Bezugspunkt späterer Arbeiten geworden ist. Bei allen Vorbehalten gegen das viel zu enge

<sup>7</sup> Diese Einordnung findet sich allerdings durchaus auch in Brasilien selbst - cf. José Hildebrando DACANAL: *Realismo mágico*. Porto Alegre, 1970, v. pp. 13-28.

<sup>8</sup> Dies gilt jedenfalls im Sinne der oben erwähnten Betonung des Autochthonen als Kennzeichen des magischen Realismus. Man kann diesem Problem jedoch entgehen, wenn man wie Nelly Martínez (in "Realismo mágico ...", p. 46), den *realismo mágico* weiter unterteilt in "un realismo mágico universal y otro peculiarmente americano".

<sup>9</sup> In seiner Rezension des Buches in der *Tat* (Zürich) vom 13.7.68.

Materialkorpus Todorovs und seine überspitzten Schlußfolgerungen im Bereich des Themenkatalogs phantastischer Literatur vermittelt sein Begriff der "hésitation" bzw. "Unschlüssigkeit" tatsächlich ziemlich genau die Rezeptionsorientiertheit des phantastischen Genres, die gattungsspezifische Verunsicherung des Lesers, die sich aus der scheinbar unerklärlichen Verbindung von an sich streng getrennten Welten (einer irrealen, phantastischen, übernatürlichen, transzendenten, die man das Reich der Religion, des Aberglaubens, des Märchens oder der modernen Fantasy-Literatur nennen könnte und der realen, alltäglichen, in der wir leben) ergibt. Gleichgültig, ob man diese Verunsicherung rein in den Dienst des ästhetischen Genusses stellt (wie das Borges zu tun scheint), oder ob man daraus im Sinn der "berichtigenden Unordnung" Georges Jacquemins<sup>10</sup> bzw. der "metaphysischen Ohrfeige" Julio Cortázers<sup>11</sup> eine moralische Aufgabe der Literatur schlechthin machen will, sie ist nur dann zu erreichen, wenn zunächst das Vertrauen des Lesers gewonnen wird: er muß sich in seiner vertrauten, rational erfaßbaren Alltagswirklichkeit wähen, muß fest der Ansicht sein, er habe es mit einem im weitesten Sinne realistischen Erzählverfahren zu tun, das manchmal (etwa bei Borges) bis zu einer Preisgabe der Distanz zwischen lebensweltlichem Autor und erzählendem Autor gesteigert wird: Wenn alles stimmt, bis hin zur Adresse des Schreibers, wenn die handelnden Personen (mit wenigen Ausnahmen) dem Leser aus den Medien, vielleicht sogar persönlich bekannt sind, dann fällt es schwer, an dem einen, plötzlich und oft unmerklich eingeführten phantastischen Element zu zweifeln; da es dennoch mit Ratio und empirischer Lebensweisheit nicht vereinbar ist, daß die Naturgesetze partiell außer Kraft treten, führt dieses phantastische Element somit zu einer Subversion der rationalen, alltäglichen Wirklichkeit - und im Bereich der Literatur der alles beherrschenden Stellung der Mimesis im Sinne des klassischen Realismus. In Form einer "Osmose" (Cortázar<sup>12</sup>) erweitert sich somit möglicherweise der Wirklichkeitsbegriff des Lesers. Die Reaktionen darauf können vielfältiger Natur sein; Borges legt offenbar eine apollinische Haltung, ein lächelndes Sich-Abfinden mit der menschlichen *vanitas* gegenüber dem Chaos nahe, das unter unserer scheinbar wohlgeordneten Welt brodeln; Cortázar sieht in der Bewußtseinserweiterung in noch immer avantgardistischer Tradition die Möglichkeit, zu einer anderen, höheren Bewußtseinsstufe zu gelangen.

Beides freilich weist auf eine gewisse Distanz zum Magisch-Wunderbaren Realismus hin, wo zwar ebenfalls realistische Komponenten sich mit magischen mischen, aber die eben beschriebene starke Rezeptionsorientiertheit fehlt. Den meisten Werken dieser Schule gegenüber kann daher auch eine exotistische

<sup>10</sup> Georges JACQUEMIN: *Littérature fantastique*. Bruxelles-Paris, 1974, v. a. p. 28.

<sup>11</sup> Cortázar spricht im Interview mit Luis Harss (L. HARSS/B. DOHMANN: *Los nuestros*. Buenos Aires, 1973, pp. 252-300) von einer "cachetada metafísica", die seine Kurzerzählungen für den Leser darstellen würden. Cf. dazu auch den ebenso betitelten Abschnitt meiner Studie *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*, pp. 255ss.

<sup>12</sup> Cf. Julio CORTÁZAR, "Casilla del camaleón", in *La vuelta al día en ochenta mundos*. Vol. 2 (1967). Madrid, 1980, p. 190.

Konsumhaltung eingenommen werden (und die deutsche Rezeption auf den Spuren von Günter Lorenz zeigt, daß dies wenigstens hierzulande sogar der Regelfall war). Das hängt nicht zuletzt auch damit zusammen, daß die meisten Autoren der phantastischen Literatur ihre Geschichten in Städten der historisch klar definierten Gegenwart spielen lassen, während magisch-realistische Werke gewöhnlich unter einer archaischen Landbevölkerung und in einer historisch entrückten oder nicht eindeutig situierten Zeit angesiedelt sind.

Nun, der Landbevölkerung als Träger seiner Erzählungen bleibt Guimarães Rosa zwar auch in den *Primeiras Estórias* mit wenigen Ausnahmen treu. Wie aber verhält es sich mit den leserorientierten Strategien seiner Texte? Borges hatte ja in seinem programmatischen Vorwort zu Bioy Casares' *La invención de Morel* von 1940 die für die phantastische Literatur erforderliche Strategie unter Rekurs auf angelsächsische Texte (Morris, Poe) in dem eben angedeuteten Sinn beschrieben: Durch genaue und realitätsgetreue Beschreibungen gälte es den Leser sozusagen einzulullen und eine "suspensión de la duda" zu erreichen,<sup>13</sup> also sein skeptisches Mißtrauen einzuschläfern, um ihn dann plötzlich und unvermittelt mit einem unerklärlichen Faktum inmitten seiner vertrauten Welt zu konfrontieren. Dieser Technik sind im Werk des "Altmeisters" der Literatura fantástica viele der bekanntesten Geschichten verpflichtet: etwa "Tlön, Uqbar, Orbis tertius", "El Aleph", "El zahir", "La otra muerte", "El otro", um nur einige wenige zu nennen. Daneben gibt es aber wenigstens noch einen zweiten Geschichtentypus, bei dem der Einbruch des Phantastischen mit dem Einbruch einer anderen Textsorte (des Essays in die fiktionale Erzählung) korrespondiert, wie ich vor kurzem gezeigt habe.<sup>14</sup> Die phantastische Erzählung wird so zum Gedankenexperiment, zur Fortführung des Essays mit anderen Mitteln und somit zu einer spielerischen, vom Konsequenzzwang weitgehend befreiten Form philosophisch-metaphysischer Erkenntnissuche, die auch auf von der traditionellen Philosophie weitgehend vernachlässigte Traditionen wie verschiedene okkulte Strömungen zurückgreift. Schließlich darf nicht ganz vergessen werden, daß es auch in Borges' Werk Texte gibt, die eine gewisse Faszination des "typisch Argentinischen" spiegeln, der Abenteuerwelt der Gauchos und Compadritos, und daß dieses Thema durchaus auch in phantastischen Erzählungen (wie etwa "El Sur" oder der oben erwähnten Geschichte "La otra muerte") auftreten kann.

In Guimarães Rosas Werk spielt die vergleichbare Welt der *sertanejos* und *jagunços* eine weitaus größere Rolle. Gerade in den *Primeiras Estórias* bildet sie allerdings nicht mehr ein fast mythisches Reich des "Anderen", sondern nur noch

<sup>13</sup> BORGES, J.L.: "El arte narrativo y la magia". In *Prosa completa*. I. Barcelona, 1980, p. 164. Jon S. VINCENT (*João Guimarães Rosa*. N.York, 1978, p. 94) geht bezüglich Rosas Werk sogar noch weiter: "the reader is pressed not only to suspend disbelief but to indulge in an act of faith" - was freilich wieder an Carpentiers Definition des "real maravilloso" erinnert, in der als erste Voraussetzung der Glaube an das Wunderbare gefordert wird.

<sup>14</sup> M.R.: "TEXTSORTENLABYRINTHE. Zu den Textstrategien bei Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges und Julio Cortázar". (Beitrag zum Aachener Romanistentag, erscheint in den Publikationen des Ibero-Romanischen Forschungsinstituts Berlin.)

die Bühne für den gattungskonstitutiven Einbruch einer anderen Wirklichkeit; die Perspektive des "Primitiven" tritt zurück, die Erzähler bzw. die diese andere Wirklichkeit erlebenden Figuren empfinden entweder weitgehend rational (was die Identifikation für den Leser natürlich erleichtert) oder sie gehören jenen beiden Gruppen von Menschen an, die schon die Surrealisten als besonders privilegiert für das Erleben dieser Wirklichkeit, des Alltäglich-Wunderbaren angeführt hatten: die Rede ist von Kindern und Wahnsinnigen.<sup>15</sup> Das zeigt schon der "Rahmen" der 21 Erzählungen, der aus der Geschichte 1 und 21 besteht: hier erlebt ein Kind auf einer Reise fern von seinem Elternhaus zwei Epiphanien der Art, wie sie etwa Hofmannsthal in seinem *Chandos-Brief* oder in den *Briefen des Zurückgekehrten* beschrieben hat; das "außergewöhnliche Erleben" in der Kinderperspektive setzt sich fort in "Prilimpisquice" oder in "Partida do audaz navegante", wo eine Abenteuergeschichte noch in einem Kuhfladen plötzlich den Halt findet, den sie braucht, um in die empirische Realität einzubrechen. Noch stärker ist die verändernde Kraft der Perspektive freilich bei den Wahnsinnigen: so gelingt es etwa in der meisterhaften Erzählung "Sorôco, sua mãe, sua filha" dem sinnlosen Gesang der beiden Wahnsinnigen, die mit dem Zug ins Irrenhaus fortgeschafft werden, nach ihrer Abreise die "Wirklichkeit" zu verändern, denn plötzlich singt das ganze Dorf von Normalen dasselbe "verrückte" Lied wie sie; und in "Darandina" führt auch in einer Großstadt ein Wahnsinniger, der auf die Spitze einer Palme klettert und sich dort nackt auszieht, eine solche Veränderung der Wirklichkeit herbei, daß daraus fast ein (durchaus politischer) Volksaufstand entsteht.

Sicherlich sind jedoch nicht alle 21 Erzählungen als im engeren Sinne phantastisch zu bezeichnen; gerade die Beispiele mit Kindern und Verrückten als Erzähler- oder Reflektorfiguren heben ja die Todorov'sche Unschlüssigkeit auf, indem sie die phantastische Wahrnehmung scheinbar durch die Zuordnung zu einer vom Rationalitätsstandpunkt aus abgewerteten, unzuverlässigen Psyche in das Irreale abdrängen. Aber was ich an "Sorôco" gezeigt habe, gilt für die meisten dieser Erzählungen: Guimarães Rosa läßt hier ähnlich wie zur selben Zeit Julio Cortázar diesen voreiligen Schluß, das Phantastische würde durch die "Erklärung" als Wahn bzw. kindliche Phantasie aufgehoben, zum Bumerang für den vernunftgläubigen Leser werden. Zuletzt erhält nämlich eben dieses unvernünftige Denken durch die Kraft des Faktischen recht: Wenn das ganze Dorf das Lied der Verrückten singt, wenn beinahe ein echter Aufstand aus der vielleicht scherzhaften Parole eines Wahnsinnigen entsteht, oder einfach, wenn die Kraft der elliptischen, sinnlichen Sprache Guimarães Rosas, in der Neologismen unmittelbare Empfindungen auszudrücken versuchen, jede rationale, an die traditionelle Syntax und traditionelle Argumentationsmuster gebundene Wirklich

<sup>15</sup> Cf. BRETON: "Situation du surréalisme entre les deux guerres", in *La Clé des Champs* (Paris, 1953, p. 71), wo er von einer "faculté unique", spricht, die den Fluch einer "barrière infranchissable" zwischen Innen- und Außenwelt aufheben würde, und die der Mensch zu seiner Rettung wiederfinden müßte, von der aber das Kind und der Primitive eine Spur bewahrt hätten.

keitsauffassung gegenüber dem kindlichen bzw. geistesgestörten Empfinden verdrängt.

Ich möchte diese Strategien an drei Erzählungen dieses Bandes exemplifizieren: "A menina de lá", "A terceira margem do rio" und "O espelho". Mit "A menina de lá" sind wir der regionalistischen Erzählung noch am nächsten: Der Erzähler ist durch Stil und Perspektive als Sertanejo gekennzeichnet, als einer jener Geschichtenerzähler, die in vielen Gegenden Südamerikas als eine Art Überbleibsel oraler Literatur fortexistieren. "Sua casa ficava para trás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado o Temor-de-Deus." - das klingt fast wie der Einsatz eines Märchens, wenngleich kein eindeutiges Irrealitätssignal vorkommt. Die folgende Erzählung charakterisiert zuerst die Eltern in eher realistischer Weise und beschreibt dann die kleine Nhinhinha, die Hauptperson der Geschichte in freundlich abwertender Form: Niemand versteht so recht, was sie vor sich hinbrabbelt, und wenn, dann sind es "estórias, vagas, absurdas, tudo muito curto", die jedoch am Schluß mit dem überraschenden Satz kommentiert werden: "Só a pura vida."

Die nächste Charakteristik bestärkt zunächst den Eindruck der Schwach Sinnigkeit des Kindes: gegenüber allem und jedem bleibt sie "imperturbada", ihre Eltern spricht sie, die Relationen ins Gegenteil verkehrend, mit "menino" und "menina" an, und ihr Respekt vor ihnen ähnelt mehr einer "engraçada espécie de tolerância". An dieser Stelle tritt der Erzähler selbst in Kontakt mit dem Mädchen: "E Nhinhinha gostava de mim." Einen Absatz lang referiert er Gespräche mit der Kleinen, die nun allerdings in beunruhigender Weise metaphysische und sprachkritische Dimensionen annehmen, bis der Erzähler plötzlich abbricht: "Nunca mais vi Nhinhinha. / Sei porém que foi por aí que ela começou a fazer milagres." Durch diese Distanzierung - der Rest wird nur vom Hörensagen berichtet - hält der Erzähler in dieser Geschichte dem Leser, wie in der älteren Phantastik üblich, den Rückzug auf den skeptischen Zweifel offen. Es wäre durchaus möglich, die nun folgenden Fakten, die Nhinhinha als Hellseherin und Zaubererin zeigen, auf eine Mischung aus Aberglauben und nostalgischer Verklärung durch die Eltern und die Tante zurückzuführen, nachdem die Kleine plötzlich gestorben ist. Darauf scheint insbesondere der in personaler Perspektive offenbar die Gedanken der Mutter wiedergebende Schluß hinzudeuten, in dem sie ihrer Überzeugung Ausdruck gibt, wie alles andere im Leben werde auch der rosenfarbene Sarg, den sich ihre Tochter gewünscht hat, von selbst irgendwie auftauchen, "porque era, tinha de ser! pelo milagre, o de sua filhinha em glória, Santa Nhinhinha." Dennoch ist durch die als persönliche Erfahrung berichtete seltsame Konversation die mysteriöse Aura um das Mädchen bereits so stark geworden, daß mit einer so einfachen Auflösung nicht mehr ohne Schwierigkeiten das Auslangen gefunden werden kann. Die Möglichkeit, daß sie tatsächlich mit übersinnlichen Fähigkeiten einen Frosch und eine Frau mit Goiaba-Kuchen ebenso herbeigerufen hat wie den so dringend benötigten Regen, weil sie einen Regenbogen sehen wollte, muß immerhin in Betracht gezogen

werden, und das umso mehr, als der Leser schon einmal gezwungen war, das Bild, das sich aus der abwertenden Perspektive des Anfangs ergeben hatte, zu revidieren. Kann nicht der die Mutter liebevoll ironisierende Schluß in eine analoge Falle münden? Die Strategie des Textes erweist sich also auch schon in dieser legendenhaften Erzählung als auf eine Verunsicherung des Lesers gerichtet, freilich in einem anderen Sinne als bei Borges, aber durchaus manchen Texten Cortázars vergleichbar.

Als nächstes wollen wir uns die wohl bekannteste Erzählung des Bandes, "A terceira margem do rio", vornehmen. Hier haben wir es mit einem Ich-Erzähler zu tun (wie im Großteil aller phantastischen Erzählungen, wo das durchaus Bestandteil der Beglaubigungsstrategie sein kann). Und der erste Satz, der sich auf das Zeugnis mehrerer "sensatas pessoas" beruft, bei denen der Erzähler seine Informationen eingeholt hat, bemüht sich ebenfalls darum, die Glaubwürdigkeit und Wahrheitstreue des Berichteten zu unterstreichen; allerdings erweist sich auch hier die dabei eingeholte Information über den eigenen Vater als "homem cumpridor, ordeiro, positivo" bald als trügerisch. Schon zu Ende des ersten Absatzes bringt der Autor rein sprachlich einen ersten Zweifel an: nach mehreren Sätzen, die den Vater als normalen, nur etwas stillen Durchschnittsbürger beschreiben, heißt es da einigermaßen überraschend: "Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa." Nicht, daß die Bestellung eines Kanus etwas so Außergewöhnliches wäre; aber die adversative Einleitung und besondere Hervorhebung in "mas se deu que, certo dia" fordert förmlich dazu heraus, in dieser Handlung einen Akt der Unvernunft, des Wahnsinns zu sehen, ohne daß man sich das zunächst weiter begründen könnte. Durch dieses Mysterium wird in dieser Erzählung von Anfang an eine Spannung geschaffen, wie sie ebenfalls zu den Eigentümlichkeiten phantastischer Literatur gehört.

Weitere mysteriöse Indizien folgen, bis hin zu dem wütenden Satz der Mutter, die dem Kanuwunsch des Vaters skeptisch gegenübersteht: "Cê vai, ocê fique, você nunca volte!", der sich in der Folge bewahrheiten soll. Der Vater kehrt tatsächlich nicht zurück; er bleibt in der Mitte des Stroms, die lediglich durch den Titel der Erzählung zum metaphysischen "dritten Ufer" wird, und der Erzähler stiehlt heimlich Essensreste, um sie ihm ans Ufer zu legen, damit er sich in der Nacht mit Mundvorrat versorgen kann. Mit allen Kräften versucht er, Jahre hindurch gegen die Strömung des Flusses an der Stelle zu bleiben, während die Familie beginnt, ohne ihn auszukommen: Die Mutter übernimmt das Regiment, die Schwester heiratet und zieht fort, nimmt später die Mutter zu sich. Der Erzähler bleibt allein zurück, gequält von Schuldgefühlen, für die er keinen Grund angeben kann, die aber offenbar auf einer Identifikation mit dem Vater beruhen. Dessen offenkundiger Wahnsinn, auf den der Leser bislang zu schließen geneigt war, wird nun geschickt zum Gegenstand der Erzählerreflexion gemacht: "Sou doido? Não. Na nossa casa, a palavra *doido* não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos." (p. 31) Nach dieser Ablehnung des Wahnsinns als

mögliche Qualifikation der Handlungen bietet sich der Sohn dem Vater als Ablöse an; als dieser jedoch Anstalten macht, zum Ufer zu rudern, packt den Sohn die Angst und er läuft in heller Panik davon. Auch hier scheint auf den ersten Blick eine Diskrepanz zwischen dem Anlaß und der Reaktion zu bestehen, die das "dritte Ufer" des Flusses und die "Lebensaufgabe" des Vaters erneut mit der Aura des Mysteriums umgibt. So wird dieser u-topische Ort zum Träger des phantastischen Geheimnisses, weil der Text die Perspektive der rationalen Ablehnung des Geschehens verworfen, damit aber für den Leser nicht unmöglich gemacht hat. Zusätzlich bleibt die Deutung dieses metaphysischen Ortes offen, so daß auf mehreren Ebenen die charakteristische Unschlüssigkeit im Sinne Todorovs erhalten bleibt und auch mit dem Schluß der Geschichte, dem Wunsch, wenigstens nach dem Tod in ein Kanu gesetzt zu werden, und in dem ewig fließenden Wasser aufzugehen ("e eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro - o rio", p. 32) nur verstärkt, nicht aber in eine bestimmte Richtung aufgelöst wird.<sup>16</sup> Freilich scheint sich hier in einem Kafka vergleichbaren Sinn ein metaphysisch zu deutendes Symbol hinter dem Unheimlich-Phantastischen zu verbergen, aber auch im *Dritten Ufer* bleibt schon im Sprachlichen, aber auch in der Landschaftsbeschreibung so viel von der regionalistischen Szenerie erhalten, daß paradoxerweise die U-topie eben nicht u-topisch, sondern in dem, wenn auch kosmisch überhöhten, Sertão angesiedelt ist.<sup>17</sup>

In dem dritten und letzten der hier zu besprechenden Texte, "O espelho", ist dieser Sertão jedoch nur noch verbal anwesend: Die sprachliche Perspektive entspricht nämlich der von *Grande Sertão: Veredas*, indem ein sich als Sertanejo definierender Ich-Erzähler ("sou do interior", p. 63) einem Gesprächspartner "que sabe e estuda" (p. 61) von eigenen Erlebnissen berichtet. Aber damit ist die Parallele auch schon zu Ende. Was berichtet wird, ist nämlich kein Abenteuer, sondern eine "experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições", ein psychologisch-optisches Experiment also; es nimmt von einem plötzlichen Erlebnis der Fremdheit seinen Ausgang: dem Anblick des durch zwei einander reflektierende Spiegel entstandenen, verzerrten Abbilds der eigenen Person. Und es hat sich nicht weniger zum Ziel gesetzt als die Suche nach der Essenz des Ich, nach dem tatsächlich Eigenen, Individuellen, Unverwechselbaren in der eigenen Person. Auf diesem Weg gelangt der Erzähler auf dem Weg positivistischer Experimentalwissenschaft zum Transzendenten, ja zur "ponta de um mistério". Der Spiegel ist also hier Träger des Einbruchs der anderen Wirklichkeit in die wissenschaftlich erfaßbare empirische Welt. Diese zentrale, fast dämonische Rolle des Spiegels erinnert an seine Bedeutung in der argentinischen Phantastik, etwa bei Borges (wo schon die Erzählung "Tlön" mit

<sup>16</sup> Dementsprechend zahlreich sind die Spekulationen der Kritik über die mögliche Interpretation des "dritten Ufers". Durchaus repräsentativ erscheint etwa die Auslegung von V. NOGUEIRA GALVÃO (*Mitológica rosiana*, s. I, s. a., p. 38), mit dem Aufbruch zum dritten Ufer würde das Gefängnis der binären Logik aufgebrochen.

<sup>17</sup> In diesem Sinne spricht ASSIS BRASIL (*Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro 1969, pp. 49ss.) auch von einem "regionalismo universal".



den Worten beginnt: "Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar."<sup>18</sup> und wo derselbe Borges ein Kindheitstrauma gegenüber Spiegeln bekennt, das von Rosas Erzähler wohl nicht zufällig wieder aufgenommen wird: "Temi-os, desde menino, por instintiva suspeita."<sup>19</sup>

Dabei ist die Beglaubigungsstrategie des Autors noch stärker als in den früher behandelten Texten, einfach durch die Tatsache, daß sich der Erzähler, offenbar ein autodidaktischer Hausphilosoph aus dem Sertão, die rationale Erkenntnis- und Zweifelmethode so sehr zueigen gemacht hat, daß dem angesprochenen Leser dem gegenüber kaum noch etwas zu zweifeln bleibt. Dafür ist der Erzähler geradezu ironisch betrübt darüber, daß seine übergroße logische Strenge zur Aufhebung eben dieser Logik führt:

Ah, meu amigo, a espécie humana pelega para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente. (p. 62)

Da sich der Einbruch des Phantastischen also hier nicht als unerklärliches Mysterium, sondern als peinliche, aber durchaus logische Folge eines wissenschaftlichen Experiments darstellt, ist es gar nicht weiter verwunderlich, daß der Erzähler schon am Ende der zweiten Seite auch explizit den Schluß ziehen kann, seine Beglaubigungsstrategie wäre von Erfolg gekrönt: "Vejo que começa a descontinuar um pouco de sua inicial desconfiança, quanto ao meu são juízo."

Zwar wird in der Folge auch die abergläubische Furcht vor Spiegeln in die Argumentation einbezogen (und zwar sowohl als im Sertão lokalisierter konkreter Aberglaube als auch als allgemein-magische Scheu "des Primitiven", die ja eine der Wurzeln für die Beliebtheit dieses Motivs in der phantastischen Literatur aller Zeiten und Völker sein dürfte), aber nur, um die eigene rationale Gegenposition umso deutlich herauszustellen: "Sou, porém, positivo, um racional, piso o chão a pés e patas. Satisfazer-me com fantásticas não-explicações? - jamais." (p. 63)

Deshalb versucht der Erzähler, ausgehend von dem eingangs erwähnten Erlebnis, in den Spiegeln, auf und unter ihrer Oberfläche, sein wahres Bild zu finden, wobei er der kritisch-rationalen Methode durchaus treu bleibt, wenn er zunächst den üblichen Blick in den Spiegel als "trabalhar un modelo subjetivo,

<sup>18</sup> J.L. BORGES: *Prosa completa*. Vol. I. Barcelona, 1980, p. 409.

<sup>19</sup> Freilich liegt noch eine andere, nicht der "phantastischen Literatur" entstammende Assoziation nahe: Pirandellos Roman *Uno, nessuno e centomila*, der sowohl in der Erzählperspektive (ein Erzähler erzählt seine Experimente in argumentierender Weise einem in der Sie-Form direkt angesprochenen Leser) als auch in der Ausgangssituation (das Erlebnis der Fremdheit gegenüber seinem Spiegelbild, das ihm einen körperlichen Defekt verrät, von dem er bislang keine Ahnung hatte) weitgehende Übereinstimmungen mit "O espelho" aufweist und dem polyglotten Autor durchaus hätte bekannt sein können. Pirandellos Roman ist, wie erwähnt, allerdings keineswegs der phantastischen Literatur zuzuzählen, sondern stellt einen narrativ kühnen, aber dennoch durchaus realistischen Versuch der literarischen Behandlung des Identitätsproblems dar, aber gerade dieses Thema verbindet sich in Rosas Geschichte ja mit der Technik der phantastischen Erzählung.

preexistente" charakterisiert, dem er seine wissenschaftliche Haltung (die auch der des naturalistischen Erzählers entsprechen würde) entgegenstellt:

Eu, porém, era um perquisidor imparcial, neutro absolutamente. O caçador do meu próprio aspecto formal, movido por curiosidade, quando não impessoal, desinteressada; para não dizer o rigor científico. (p. 64)

Diese subjektive, vorgeformte "Maske" gilt es also zu durchbrechen, wobei der Erzähler graduell vorgeht. Erst eliminiert er die "animalischen" Teile seines Gesichtes, wobei er nach Lavater jeden Menschen einem bestimmten Tiertypus zuteilt und sich selbst dem Jaguar.<sup>20</sup> Nachdem er alles Raubkatzenhafte aus seinem Gesicht entfernt hat, kommen die weiteren nicht-individuellen Komponenten an die Reihe: das Element der Vererbung, die Ideen der anderen, die sich im eigenen Gesicht niedergeschlagen haben, alles Vorübergehende, Belanglose. Das mit joga-ähnlichen Methoden und mystischen Paradoxa ("olhar não-vendo", p. 65) durchgeführte Autoanalyse-Experiment führt zu einer von heftigen Kopfschmerzen begleiteten Krise, die seine Unterbrechung erzwingt: Für mehrere Monate blickt der Erzähler in keinen Spiegel.

Bis hierher mag das Experiment zwar etwas sonderbar erscheinen, aber weder hat der Erzähler deutliche Spuren von Unzuverlässigkeit im bisher ange-troffenen Sinne gezeigt noch ist ein Element aufgetreten, das man als Einbruch der phantastischen Wirklichkeit bezeichnen könnte und das sich der Erklärung mit unserer Logik entzöge. Dies hat der Autor sich für den nun folgenden Schlußabschnitt aufgespart.

Deshalb ist dieser Suspens des Experiments auch von einem erzählerischen Suspens begleitet, bei dem durch eine geschickte Digression die Spannung noch gesteigert wird. "Um dia..." heißt es da und bricht ab, um zu negieren, was eben so glänzend gelungen ist:

Desculpe-me, não viso a efeitos de ficcionista, inflectindo de propósito, em agudo, as situações. Simplesmente lhe digo, que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. [...] Eu era - o transparente contemplador? (p. 66)

Und, implizit die zunächst abgelehnten "primitiven" Aberglauben aufnehmend, die das Spiegelbild oder den Schatten eines Menschen mit dessen Seele verbinden: "Seria eu um... des-almado?" (p. 67). Dieses tatsächlich phantastische Ereignis, das der Leser nun möglicherweise einer Sinnestäuschung zuschreiben könnte, bleibt aber gleichfalls nicht vom kritischen Zweifel verschont, der diesmal direkt dem Gesprächspartner in den Mund gelegt wird:

<sup>20</sup> Das ist insofern nicht ohne Bedeutung, als annähernd gleichzeitig die nun wirklich eher dem Magischen Realismus zuzuordnende Erzählung "Meu Tio o Iauaretê" entstanden ist, in der sich der Erzähler, ein domestizierter Indio, allmählich in seine ursprüngliche Identität und dann in sein Totemtier, eben den Jaguar, zurückverwandelt.

Mas o senhor [...] estará pensando que, do que eu disse, nada se acerta, nada prova nada. Mesmo que tudo fosse verdade, não seria mais que reles obsessão auto-sugestiva...

Und überraschenderweise pflichtet der Erzähler diesem Einwand auch noch bei, schiebt die Ursache für den an sich richtigen Eindruck jedoch seinen mangelnden Qualitäten als Erzähler zu: "Há que sou um mau contador, precipitando-me ás ilações antes dos fatos." (p. 67)

Nachdem somit äußerst geschickt noch einmal der Leser zur Identifikation eingeladen worden ist, enthüllt die Erzählung als Klimax ihr "phantastisches" Geheimnis: der Spiegel registriert nun doch wieder etwas, aber kein klares Bild, sondern etwas, das in der Beschreibung an die "Aura" oder "Korona" eines Menschen erinnert, wie sie in diversen okkultistischen Richtungen postuliert wird. Und schließlich kristallisiert sich daraus sogar so etwas wie ein "wahres" Gesicht heraus, das aber eben kein fertiges Gesicht ist, sondern "o ainda-nem-rosto - quase delineado, apenas - mal emergindo, qual uma flor pelagica, de nascimento abissal" oder auch ein eben noch nicht geformtes Kindergesicht: "rostinho de menino, de menos-que menino, só." Dies ist freilich kaum mitzuteilen, und so zweifelt der Erzähler an der Verständnisfähigkeit seines lesenden Gegenübers ("Será que o senhor nunca compreenderá?") ebenso wie an der Berechtigung seiner Erzählung; dann aber schließt er - ganz wie die argentinischen Vertreter der "literatura fantástica" mögliche Interpretationen bzw. Schlußfolgerungen an: Dabei wird das Experiment zum Idealbild des Lebens, das eben darin bestünde, alles abzuwerfen, was das Wachsen der Seele behindere oder manipulierte, bis hin zum "salto mortale" in das Wesentliche, Eigene, das es einem erst ermöglicht, sich der Frage zu stellen: "Você chegou a existir?" Dann aber, so der Erzähler in Form einer rhetorischen Frage, wäre es wohl ein für alle Mal vorbei mit der Sicht der Welt als sinnloses, ausschließlich zufallsbeherrschtes Chaos.

Und an dieser Stelle erreicht die rezeptionsorientierte Komposition ihren Höhepunkt, indem der Erzähler - wie das oft bei Macedonio Fernández der Fall war - zurücktritt, um dem Leser Platz zu machen: "Se me permite, espero, agora, sua opinião, mesma, do senhor, sobre tanto assunto." (p. 68) Als "companheiro no amor da ciência" soll er sozusagen die Geschichte vollenden, den Dialog perfekt machen, und damit wohl auch das letzte Wort in der einmal geschaffenen Situation der Unschlüssigkeit sprechen.

Es kann in unserem Zusammenhang außer Betracht bleiben, welche Anregungen Guimarães Rosa für diese Geschichte bestimmten okkultistischen Strömungen (insbesondere "Christian Science"<sup>21</sup>) verdankt. Auch ohne darauf einzugehen, läßt sich das Spiegelthema mit dem Verlust des Spiegelbilds als "Strafe der Erkenntnislust" archetypisch deuten oder konkret mit dem traditionellen phantastischen Themenkatalog der europäischen Literatur (der deutschen Ro-

<sup>21</sup> G. Rosa las in den 60er Jahren regelmäßig "The Christian Science Journal"; den Einfluß auf sein Werk hat Suzi FRANKL SPERBER: *Caos e Cosmos. Leituras de Guimarães Rosa* (S. Paulo, 1976, pp. 131-139), zu dokumentieren versucht.

mantik, der französischen littérature fantastique) verbinden, vor allem aber, wie wir gesehen haben, auch in direkter Intertextualität in Beziehung zu Borges-Texten setzen. Wichtiger aber in unserem Zusammenhang scheint mir die kompositorische Besonderheit dieser Geschichte: die starke Leserorientiertheit, der Einsatz des Phantastischen als subversives Element gegenüber der rationalen Wirklichkeit, besonders aber die Strategie der Beglaubigung des Erzählten durch die insistente und psychologisch geschickte Aufforderung zur Identifikation mit dem "companheiro no amor da ciência", der einem als Gesprächspartner gegenübertritt. Auch wenn Rosa in dieser Sammlung nicht den bei Borges anzutreffenden Schritt zur Aufhebung der Distanz zwischen Lebenswelt und Erzählung getan hat: Er kommt doch in "O espelho" vergleichbaren Verfahren bei Borges und insbesondere bei Cortázar sehr nahe; letzteres insbesondere deshalb, weil auch sein Erzähler ähnlich wie die Figuren der anderen Texte nicht apollinisch-essayistisch wie Borges vorgeht, sondern ein Getriebener ist, manisch angezogen von einem selbstzerstörerischen Drang zu Erforschung der Wahrheit und hier insbesondere des eigenen Ich. Darin - und das ist nun wieder etwas typisch "Rosianisches" - ist er letztlich ebenso ein "marginado" wie die meisten anderen Figuren der 21 Erzählungen, unter denen Wahnsinnige und Kinder vorherrschen. Zwar scheint er durch seine Logik und sein Wissenschaftsethos vom Vorwurf des Wahnsinns befreit; wenn freilich Pirandellos Ansicht richtig ist, daß die Wahnsinnigen bloß konsequenter logisch nachdenken als die "Normalen", dann kann man auch ihn zu Recht zu dieser Gruppe zählen, ebenso wie den Vater aus dem *Dritten Ufer*. Nur: die von Todorov als Selbstaufhebung der Phantastik beschriebene Auflösung der Spannung zwischen den Wirklichkeitsbereichen durch eine Abwertung der "verrückten" Realität kann dann nicht mehr stattfinden, ebenso wenig, wie sie es bei Cortázar kann. In dieser letzten, wirkungsästhetischen Konsequenz scheint mir der Guimarães Rosa der *Primeiras Estórias* tatsächlich viel eher der *Literatura fantástica* verwandt zu sein als dem regionalistisch fundierten, oft als folkloristisch rezipierten und bisweilen für den Leser recht unverbindlichen Magischen Realismus.